

2020

Encuentros y virajes entre traducción y poesía

Ethel Barja Cuyutupa

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cuyutupa, Ethel Barja (April 2020) "Encuentros y virajes entre traducción y poesía," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 91, Article 19.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss91/19>

This Artes is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ENCUENTROS Y VIRAJES ENTRE TRADUCCIÓN Y POESÍA

Ethel Barja Cuyutupa
Brown University

1. ¿Qué traducimos cuando traducimos un poema?

Hoy el poema es un artefacto singular de definición múltiple, aparece en libros, en galerías, en páginas web, en grabaciones de sonido, en tarjetas postales, etc. Pero acaso por esa razón ¿no será mera materia? Efectivamente lo es. Jane Bennett advierte: “Los guardianes de [la división de] la materia y la vida motivan la ignorancia de la vitalidad de la materia y el poder vivo de las formaciones materiales, de cómo los ácidos de omega-3 pueden alterar el humor humano o la forma en que la basura no está lejos en los vertederos, sino en una corriente de químicos y vientos volátiles de metano mientras hablamos” (7). Es decir, la materia nunca es inerte, es materia viva que actúa en nuestras vidas. La poesía también lo hace. La *Enciclopedia Británica* dice de la palabra vida que: “en tanto materia viva, muestra ciertos atributos que incluye respuesta, crecimiento, metabolismo, energía de transformación, y reproducción. Aunque es un sustantivo, como otras entidades definidas, la palabra vida debe ser entendida mejor como un verbo para reflejar su estatus esencial de progreso”. Si la vida es movimiento y acción, cuando se compara la materia viva con la poesía, habría que preguntarse qué hace y cómo actúa; y, en consecuencia, la tarea de su traducción será explorar el comportamiento del poema en el ecosistema de su lengua de origen con la finalidad de informarse sobre los recursos que toma para alimentar su organismo.

El cuerpo que se mueve de una lengua a otra tiene una motivación verbal: un impulso inherente para el movimiento. E.E. Cummings, poeta

norteamericano, dice que “La ineludible preocupación con el Verbo le da al poeta una ventaja invaluable; mientras los que no hacen deben contentarse con el mero hecho innegable de que dos más dos es cuatro, él [el poeta] se regocija en la pura verdad irresistible [es cinco]” (163). Las operaciones poéticas ven con desconfianza los cuerpos precisos de toda operación (lógica, semántica, sintáctica, etc.) para defender la autonomía de sus actos. Frente al cuerpo que actúa, la traducción tiene como objetivo construir una anatomía que replique el balance biológico y la tensión de energía que sostiene al poema en su lengua-hábitat. Como se observa a continuación en un poema de E.E. Cummings el ethos lingüístico del poema se impone ante el lector y orienta su lectura:

34
 snow)says!Says
 over un
 graves
 der,speaking
 (says word
 Less)ly(goes

 folds?folds)cold
 stones(o-l-d)names
 aren'ts

)L
 iv
 es(c
 omeS

 says)s;n;o;w(says (298)

34
 nieve)dice!Dice
 encima de
 tumbas
 bajo,hablando
 (dice sin
 Verbo)so(va

 pliegue?pliega)frías
 piedras(fó-si-les)nombres
 del no son

)V

i
ve(v
ienE

dice)n;i;e;v;e(dice¹

El análisis de las operaciones lingüísticas nos conduce a la materia viva del sintagma. El poema de E.E. Cummings trabaja con las leyes de composición del inglés para capitalizar sus límites de des-composición y de este modo explora la exterioridad fecunda de sus regulaciones. La atomización de las palabras, la ruptura de combinaciones del lenguaje normalizado y el uso inusual de los paréntesis muestran que la acción poética se da en y contra la lengua-hábitat; es decir, en intimidad con la lengua inglesa y sus posibilidades de combinación fonética y morfológica. Por su parte, la traducción también debe internarse en las propiedades lingüísticas del inglés y sus alteraciones en el poema para luego replicar su impulso poético en español, por eso, es una acción poética en segunda potencia. El resultado, aunque no trae la misma presencia material del poema original, convoca sus formas, y hace de la materia resultante otra entidad orgánica. De modo que la acción de la poesía es paralelo al actuar del ser vivo, es también vulnerable y finito. Su materia orgánica también se descompone, y como ella activa otras formas de vida. En ese sentido, la traducción de un poema es la extensión viva de la materia orgánica de un poema anterior, que no sólo se hace lugar, sino que actúa en otro hábitat con otro modo de ser, pero con vitalidad análoga.

2. El poema que traduce

El origen latino de “traducir” señala literalmente “hacer pasar de un lugar a otro”, es un lugar de tránsito, cuya infraestructura se transforma dependiendo del signo de los tiempos para salvar la brecha entre lenguas, mundos e historias. Aunque la persona que desconoce la lengua inicial dependa absolutamente de la traducción, el producto no pertenece totalmente a ninguna de las dos lenguas involucradas. Es decir, es un intermedio que ninguna de las dos orillas que une puede reclamar como propio, porque la imaginación convierte a la zona de la traducción en una tercera instancia que es creativa y, por tanto, poética.

Si la traducción en sí misma puede hacerse poética, la poesía también puede adquirir un carácter semejante al de la traducción cuando el traslado de los signos y su interpretación se realizan dentro de una misma lengua. Una lengua nunca es clara para sí misma y su autoconocimiento a veces requiere de lo que podemos llamar traducción interior. Se trata de poner a prueba el uso de la palabra en una práctica que es poética y obra de la traducción al

mismo tiempo. Un ejemplo destacable es *Tender Buttons* (1914) de la escritora americana Gertrude Stein (1874-1946), donde se realizan retratos de objetos, comida y espacios con la misión de mezclar lo que se ve y lo que se escucha. De modo que el uso inusual de la lengua desemboca en formas inéditas.

A FEATHER

A feather is trimmed, it is trimmed by the light and the bug and the post, it is trimmed by the little leaning and by all sorts of mounted reserves and loud volumes. It is surely cohesive. (14)

UNA PLUMA

Una pluma es recortada, es recortada por la luz y el insecto y el poste, es recortada casi recostándose y por todo tipo de reservas montadas y altos volúmenes. Es seguramente cohesiva².

Stein pone en crisis el sentido para darle protagonismo al sonido y a la divagación imaginativa. Emprende una actitud no mimética que se rebela contra la fijación del sentido y su significado unidireccional, que es elocuente respecto a su cercanía con lo más efervescente de la Vanguardia europea de inicios del siglo XX, como el cubismo pictórico de Pablo Picasso y Georges Braque. Por su parte, Stein buscó darle a la lengua un estatus que superara la mera comunicabilidad de la información. En el poema, la pluma evoca al ave en la calle, pero también la desfiguración de esa referencia. No se trata de convocar la pluma, sino la situación de la pluma, de su roce con la luz y con otras entidades que en la semi-oscuridad dibujan una circunstancia no privada de sonoridad. Cuando el poema traduce en su propia lengua se convierte en una barca que se deja llevar por las aguas intermedias entre la metáfora y su referente, y disfruta de la musicalidad de ese entretanto.

A SOUND

Elephant beaten with candy and little pops and chews all bolts and reckless reckless rats, this is this. (15)

UN SONIDO

Un elefante vencido con caramelo y pequeñas explosiones y muerde todo tornillo y temerarias temerarias ratas, esto es esto³.

De esta manera, Stein simula una definición que no aísla un significado y lo esclarece, sino que en las fronteras de la palabra coloca un borde borroso y poroso, por donde la lengua no sólo paladea el mundo, sino se paladea a sí misma. En este sentido, estos poemas funcionan como “traducciones interiores” que colaboran con el autoconocimiento de una lengua. En ellas se intuye simultáneamente la presencia de las cosas y la de la lengua misma,

con sus peculiaridades lingüísticas; y, sobre todo, imaginativas. En la zona de la “traducción interior” no se prohíbe explicar qué es un sonido a través de “un elefante” y de “temerarias ratas”. Esta aclaración que no aclara cuestiona el “esto es esto” y estimula una visión de mundo abierta a nuevas asociaciones. La poesía que traduce hace de la propia lengua una lengua extranjera. Su doble quehacer, poético y de traslación lingüística convierte a este uso de la lengua en una poderosa herramienta de expansión vital.

3. Cinco momentos para no traducir

No traduzca si el cielo está nublado y usted no puede ver la extensión del horizonte y sea incapaz de notar su desaparición entre el cielo y el mar. No sabrá usted de la amplitud de mundo que desconoce, del color y temperatura de esa geografía a la que se debe acercar y; sin embargo, dejar ajena, dejarla un poco otra, dejarla un poco en su propio tono. A eso le digo misterio o pragmática de la alteridad. Algo así descubrió Emily Dickinson en su lápiz cuando trataba de sostener una imagen poética que replicara su preocupación:

69

Low at my problem bending,
Another problem comes —
Larger than mine— Serener —
Involving statelier sums.

I check my busy pencil,
My figures file away.
Wherefore, my baffled fingers
Thy perplexity? (36)

69

Abajo donde mi problema se inclina,
Otro problema viene —
Más grande que el mío— Más sereno —
Envolviendo sumas majestuosas.

Reviso mi lápiz diligente,
Mis figuras se encarpetan.
¿Por qué, mis dedos desconcertados
Vuestra perplejidad?⁴

No traduzca si el ansia del hambre no le deja concentrarse y quiere devorar esa página que no es suya, esa idea y todo su borde confitado; cuando lo

único que quiere es disolver ese dulce ajeno en su lengua y dejar desaparecer ese olor inigualable de pan recién horneado en su boca. ¿No sabe usted que traducir es quedar en vilo, quedarse con las ansias de saborear esa fibra de otro ritmo? Lo más importante es reproducir ese antojo; es decir, proyectar ese apetito por la pieza que traduce en el lector. A eso le decimos contención generosa y propagación de la espera, o tarea de quien instruye en el deseo de frutos más allá del horizonte.

No traduzca si no está acostumbrado a sortear distancias, no soportará caminar por la cadena montañosa sin quejarse, le sangrarán las plantas de los pies antes que la cuesta le traiga verbos nuevos; y, por el esfuerzo excesivo, su diafragma no sabrá qué hacer. Usted se perderá los escarpados descubrimientos, porque el viento novedoso será implacable. A eso le llamamos buen pulmón-traductor y resistencia muscular para la tarea translingual, que se asomará a cada instante, mientras escoge usted la palabra, esa bendita palabra que tarda horas en ubicar.

No traduzca si teme a las alturas, no podrá confrontar el vuelo de los cóndores, regocijarse en el vértigo, en la última contorción por alcanzar el otro trapezio: que se aleja siempre, que se va hacia su dicción remota; no podrá usted sostener el aliento; ni dejar cristalizar el coraje para hacer equilibrio sobre la cuerda floja de la palabra entre dos orillas, porque eso indica que usted tiene miedo a la muerte y traducir es morir un poco. A eso le llamamos destreza al aire libre, salto sin garantía y sobresalto nuevo que brota en la inquietud de la juntura de dos lenguas.

No traduzca si no sabe perder la vergüenza, si se ruboriza por el error, madre de toda novedad, encuentro inesperado a la vuelta de la esquina; es decir, absténgase si no sabe hacer de lo errado un terreno fértil a la altura de ese otro territorio, al mismo nivel de su forma graciosa en el cristal azul de su propio ideal. El error es la rajadura en el vidrio que indicará que toda traducción está incompleta y debe señalar su propia imperfección con cierto orgullo, porque esa grieta es el espacio necesario para crear. Hablo de las famosas pérdidas en la traducción, que son más bien oportunidades de nuevas miradas. Imaginariamente, diríamos que se explicita esta necesidad de grieta en el poema 288 de Dickinson, donde una palabra le habla a su amiga sobre su repudio a que la definan, le señala que le parece de mal gusto que la limiten semánticamente y que si tendría que rehacerse sería sólo ausencia:

288

I'm Nobody! Who are you?
 Are you —Nobody— Too?
 Then there's a pair of us!
 Don't tell! they'd advertise —you know!

How dreary —to be— Somebody!
 How public —like a Frog—
 To tell one's name —the livelong June—
 To an admiring Bog! (133)

288

¡Yo soy Nadie! ¿Quién eres tú?
 ¿Tú eres —Nadie— También?
 ¡Entonces hay un par de nosotros!
 ¡No lo digas! ellos lo propagarían —¡tú sabes!

¡Qué triste —ser— Alguien!
 Cuán pública —como una Rana—
 Decir el nombre de una —Junio la longeva—
 A un Pantano admirador!⁵

Traduzca cuando quiera ser nadie, cuando pueda dejarse a sí misma un poco de lado; y, no obstante, se reconozca en la otra lengua, un poco vaciada, pero dispuesta a ser Nadie con usted también.

NOTAS

- 1 Traducción mía.
- 2 Traducción mía.
- 3 Traducción mía.
- 4 Traducción mía.
- 5 Traducción mía.

OBRAS CITADAS

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

Britannica Encyclopedia. "Life", 8 Nov. 2018, <<https://www.britannica.com/science/life>>.

Cummings, E. E. *Poems 1923-1954*. California: Harcourt Brace and Company, 1954.

Dickinson, Emily. *The complete Poems of Emily Dickinson*. New York: Back Bay Books, 1961.

Stein, Gertrude. *Tender Buttons*. New York: Mineola, 1997.